

# La *Vida nova* de Dante a la nova Catalunya entre decadentisme i blanors burgeses. Traducció i poètica

ROSSEND ARQUÉS

Institut d'Estudis Medievals – Departament de Filologia Francesa i Romànica

Universitat Autònoma de Barcelona

[Rossend.Arques@uab.es](mailto:Rossend.Arques@uab.es)

**Resum:** Aquest article analitza la importància i el paper de la *Vita nova* (Vn.) de Dante en l'anomenat *modernisme català*, un període a cavall dels segles XIX i XX, en el qual diversos escriptors, en consonància amb els components ideològics, culturals i literaris de l'època (decadentisme, regeneracionisme, jocfloralisme, simbolisme, espiritualisme, etc.), consideren el *prosímetre* de Dante com el text central de les seves poètiques i per això el tradueixen, l'adapten i el reescriuen. Per aquest motiu, aquí s'estudien tant les dues traduccions completes de la *Vita nova*, la catalana de M. Montoliu (1903) i la castellana de L. C. Viada i Lluch (1912) com algunes de les múltiples versions esparses de dos sonets cabdals de la Vn. («Cavalcando l'altr'ier» i «Tanto gentil e tanto onesta pare») realitzades per integrants d'aquestes diverses estètiques; testimonis, per tant, de la centralitat d'una obra que, d'ençà el preraphaelisme, s'havia erigit en el llibre de la nova religió d'amor i de regeneració vital i social.

**Paraules clau:** *Vita nova*, Dante, modernisme català, Manuel Montoliu, Joan Maragall, L.C. Viada i Lluch.

**Abstract:** This article analyses the importance and the role of the *Vita nova* (Vn.) by Dante in the so-called Catalan Modernism, a period straddling the 19<sup>th</sup> and the 20<sup>th</sup> centuries in which several writers, influenced by the ideological, cultural and literary trends of that time (decadentism, regenerationism, *jocfloralisme*, symbolism, spiritualism, and so on), constitute the prose marker of Dante as a central text of their poetics. This is why these movements translate, adapt and rewrite Dante. For this reason the two complete translations of *Vita nova* are object of this study: the Catalan version of M. Montoliu (1903) and the Spanish one by L. C. Viada y Lluch (1912), as some of the multiple scattered versions of two important sonnets of Vn. («Cavalcando l'altr'ier» i «Tanto gentil e tanto onesta pare»), made by members of these diverse aesthetics; witnesses, therefore, of the central place of a work which, since the Pre-Raphaelites, had raised to become the book of the new religion of love and of vital and social regeneration,

**Key words:** *Vita nova*, Dante, Catalan Modern Styl, Manuel Montoliu, Joan Maragall, L.C. Viada i Lluch.

## 1 Un text modelitzant dels textos de la vida i de la literatura: la *Vita nova* a cavall dels segles XIX i XX

La *Vida nova* va ser objecte de culte des de la segona meitat del segle XIX, és a dir, d'ençà que els integrants de l'anomenada Pre-Raphaelite Brotherhood transformaren aquest llibre en la Bíblia que en regulava la vida i l'art. És sabut que fou precisament Dante Gabriel Rossetti, fill del carbonari exiliat i dantista italià Gabriele Rossetti, qui transformà el *prosímetre* de Dante en el Llibre de la nova religió de l'Amor que volia ésser una continuació de la que feia

segles inflamà, segons deien, el cor dels «fedeli d'Amore».<sup>1</sup> Fou aleshores que es dibuixaren els valors sobre els quals es basaria l'estètica que se sol anomenar de *final de segle*, i que correspon a la dels moviments artístics de cavall dels segles XIX i XX que es coneixen amb l'etiqueta de *decadentisme* a Itàlia, de *modernisme* a Catalunya i Espanya, d'*art nouveau* a França, etc., i que s'entortolliquen amb moviments paral·lels i preexistents com l'esteticisme, el parnassianisme o el simbolisme. El simbolisme fou, amb tot, el codi comú d'interpretació de la realitat de la majoria d'artistes que formaven part d'aquests corrents artístics. La tasca de l'art era la de revelar els trets de l'esperit en forma de valors. Millor dit, seran aquests valors, estètics i ideals, els que condicionaran fortament la relació entre l'Art i la Vida, i contribuiran a l'exaltació del primer element (l'Art) en detriment del segon (la Vida). La Vida es percep com una cosa inferior, menor i baixa respecte a l'Art. S'estableix, per tant, una separació entre els qui viuen en funció de l'Art i els qui, en canvi, s'accontenten de fer-ho en funció de la Vida. Els textos concrets s'interpreten com a metàfores i metonímies del Text total, imaginat sovint com a «Ànima del Món» o bé com a «Etern femení»,<sup>2</sup> en funció dels casos, perquè a la seva base hi ha una totalitat a la qual apellen.

Amb l'intent de traçar un quadre, per bé que incomplet, dels valors sobre els quals es mouen una gran part dels «modernistes», volem subratllar alguns dels conceptes bàsics de la seva ideologia:

1.1 L'Art contraposat a la Vida. De la fe en el primer deriva, a més, la confiança en una artificialització o *estetització* de la vida, present ja en el mateix Rossetti, el qual creia que la natura acabaria per imitar l'art, precisament perquè la natura en general i la natura humana en particular tenen necessitat de ser redimides. L'art i l'estètica modernistes són expressió d'una crítica antimaterialista i d'un ideal favorable a l'espiritualització de la vida. L'art doncs és el *summum bonum*, com l'Amor. La vida, en canvi, és degradació, pura materialitat.

1.2 La dona és gairebé l'únic personatge del modernisme, juntament amb l'artista-amant, i és gairebé l'únic objecte entorn al qual giren tots els textos artístics, és a dir, tota producció artística tant literària com pictòrica o escultòrica. Precisament perquè la dona en la seva expressió universal, l'Etern Femení, representa, a més d'altres coses, el vehicle per antonomàsia de la redempció del mal en el qual han caigut la societat i la vida en general. Joan Maragall, en un article sobre *Sesame and Lilies* de Ruskin, escrit pocs dies després que morís l'escriptor anglès, afirma que la feminització del món que proposa Ruskin («¡Qué delicada concepción del eterno femenino!») és l'únic camí per al veritable alliberament de la dona i de la humanitat sencera. És la moda de la «dona fràgil», com l'anomenen Praz

1 Cfr., entre altres, Woodhouse 2000, Donnelly 2015 i Pesce 2015 i, pel que fa al prefaraelisme català, sobretot Cerdà 1981, Castellanos 1983 i Hinterhäuser 1980 i 1994.

2 Silvia Danesi, «La Edad Media revisitada: *The Pre-Raphaelite Brotherhood*» (Argan 1977, 90): «la "mujer angélica" ha cedido el puesto al "eterno femenino", de rasgos marcados y boca sensual de Jane Burden; Pandora ha dejado escapar de su caja la morbosidad reprimida de la época victoriana».

(1972) i Hinterhäuser (1980); la dona preraphaelita, ideal i disposada al sacrifici, que trobem en tants autors de l'època (l'Helena de José Asunción Silva, la Beatriz del *Jardín umbrío* de Valle-Inclán, etc.). La literatura de final del segle XIX, però, ens dona una representació més polièdrica de la dona que la que fins ara hem presentat. A la dona-redemptora es contraposa la dona-pecadora. Millor dit, hi ha fins i tot un desig d'hibridisme entre aquestes dues, com veiem en les figures *muliebri* del mateix Rossetti, en el desig del protagonista d'*Il piacere* de D'Annunzio o bé del narrador de *Las sonatas* de Ramón del Valle-Inclán. La musa redemptora es contamina amb la carnalitat de la seva representació contrària, una anti-Beatriu sensual, o si més no carnal, la degeneració de la qual impregna ambdues figures: la prostituta i la morta, que tenen elements comuns, ja que en ambdues hi ha la presència del cos degradat, pervertit i sensual, en un cas, putrefacte, en l'altre. No sempre aquest conjunt de trets es troba en tots els actors dels quals parlarem en aquest article, però l'horitzó que hem delineat correspon a l'horitzó ideològic comú que, tot partint de Rossetti, abraça fins als darrers epígons del decadentisme i més enllà i tot.

## 2 La *Vida nova* en la Catalunya a cavall dels segles XIX i XX

2.1 En el modernisme català també trobem, com no podia ser d'altra manera, les tendències artístiques que acabem de delinear, que incideixen sobre les diverses i, tal vegada, contradictòries posicions derivades de l'oposició vida/art i de l'isomorfisme de tots els fenòmens de la vida (les famoses «Correspondances» baudelairianes) (Minc 1979; Wellek 1983, 221–244). D'una banda, tenim textos en els quals s'insisteix en el colors patètics i tràgics de la realitat i en alguns dels personatges damnats de l'*Infern* dantesca (com Paolo i Francesca, Ugolino, etc.) i, de l'altra, s'insisteix en la reutilització dels tons, els estilemes i el personatge central de la *Vita nova* i del *Paradiso*, és a dir, Beatriu. El poeta Maragall, per esmentar-lo de nou com a exemple, en el període en el qual interpretava el seu Comte Arnau a la llum precisament de les figures infernals traduïa la *Vita nova* i escrivia sobre aquest llibre i sobre Beatriu (Ardolino 2006) i veia en la dona, millor dit, en el cant de la dona, l'única possibilitat de salvació de la humanitat. El final d'«El Comte Arnau» és molt significatiu en aquest sentit.

En contraposició, doncs, a l'*Infern* i als seus habitants més significatius, apareixen, influenciats per les poètiques preraphaelita i natzarena (Minc 1979; Wellek 1983, 221–244), un estol de dones pures i espiritualitzades inspirades en la figura de Beatriu (i, òbviament, en la de Laura, les *donne angelicate* per excel·lència), però el fet que aquesta sigui difunta projecta una llum macabra sobre aquesta part, per dir-ho així, més solar i lluminosa de la influència dantesca, ja que la major part de les figures femenines dels preraphaelites són el fruit d'un sincretisme entre la Madonna i aquesta criatura a mig camí entre la vida i la mort, que tan bé ha representat Edgar Allan Poe amb la Ligeia del conte homònim o, millor encara, Hawthorne amb Beatriu, la bellíssima i monstruosament verinosa filla del professor Rappacini, per no parlar d'altres creacions de Baudelaire, Wedekind, etc. Aquest

aspecte ens retorna a les portes de l'Infern, però d'un infern interioritzat, fet precisament d'espirtualització i damnació sublim.

L'àmbit que acabem de dibuixar, amb tots els matisos que facin al cas, que són molt importants, l'illustren molt bé les poesies i les obres de Pau Milà i Fontanals, Jeroni Zanné, Alexandre de Riquer, Santiago Rusiñol, Raimon Casellas, Apelles Mestres, Manuel de Montoliu, Eugeni d'Ors, Pere Corominas i d'altres, inclosos els pintors (Casas i Rusiñol en primer pla) i els músics (Granados, per exemple, cfr. Cortès 2015). De tot aquest material, val la pena recordar *Nova primavera* (1901) i *Llibre d'amor* (1903), obres originals de Manuel de Montoliu, traductor de l'entera *Vita nova* al català, a més de ser un profund coneixedor de la literatura italiana, del qual ens ocuparem tot seguit. Precisament els primers capítols del *Llibre d'amor*, en els quals el poeta es presenta com a pelegrí devot que fa camí cap al santuari on l'espera l'amada, van precedits d'epígrafs de la *Vn.*: a) «Io mi sentì svegliar dentro allo core»; b) «Voi udirete me chiamar sovente»; c) «Io sento sì d'Amor la gran possanza». Apelles Mestres, al seu torn, situa Dante al bell mig de la seva trilogia *La rondalla de l'Amor* (1912), en la qual el poeta toscà representa l'amor místic, capaç de superar la mort. Una mica abans, Alexandre de Riquer havia escrit l'any 1899 una obra amb el títol de *Crisantems*, just quan va morir la seva muller Dolors, que esdevindrà per a ell una nova Beatriu, contaminada amb la Beatriu rossettiana. Aquesta obra va anar seguida d'*Anyoransas*, llibre dedicat també a la muller morta, el primer sonet del qual és un pastitx de versos de la *Vn.* La intertextualitat dantesca continuarà també a *Un poema d'amor*.<sup>3</sup> El crític d'art Raimon Casellas, considerat l'apòstol del preraphaelisme català, escriví articles on demostrà tenir una pregona coneixença del moviment anglès (Castellanos 1983). És autor de *La damisella santa* (1894) (un títol que té moltes referències al *The Blessed Damozel*), narració en què parteix de la figura de la «dona fràgil» («Sembla una santa de retaula! Sembla una aparició de l'altre món!») per acabar amb la imatge contrària d'una bellesa degradada que, de sobte i misteriosament, apareix nua al bell mig de la multitud i fa exclamar al narrador: «Fugiu, que és el dimoni!». L'obra que, de fet, segueix més de prop el model de la *Vn.* és el llibre de Pere Corominas, *Les hores d'amor serenes* (1912), en la *Introducció* de la qual l'autor en reconeix la derivació.<sup>4</sup> Aquest llibre, però, dibuixa el límit exacte de la recepció de la que fou per a Dante una història d'amor absolut i que ara esdevé un quadern autobiogràfic en el qual transcriure un delicat amor burgès i casolà sense cap mena de transcendència. Es tracta del que en el títol d'aquest article intentàvem resumir amb els mots «blanors burgeses».

No voldríem tancar aquest apartat sense recordar que en aquest mateix ambient la recepció de la *Vita nova* aviat es transformà, tanmateix, en metàfora d'un programa polític

3 Alexandre de Riquer va traduir dos sonets de la *Vn.*: «L'amaro lagrimar che voi faceste» i «Amor e'l cor gentil sono una cosa».

4 «Abandonada l'obra per molt temps, una lectura de *La vita nova* del Dante em va tornar a moure la voluntat per continuarla. Per cantarnos en prosa i en vers admirables el seu ideal de dona, el gran poeta florentí no va vestir-se d'agenes pompes imaginaries. El seu foc d'amor animà la figura de Beatriu de tant humana bellesa espiritual que d'aleshores ençà no hi haurà hagut cap jove enyorat que no trobés en la dona estimada alguna de les gracies gentils que va veure Dante en la suposada filla del portinari».

(Gómez Soler 2013), d'un ideal de modernització i reforma social clarament anticapitalista, que veia en la joventut i la primavera els símbols d'una nova vida. D'aquesta manera, la interpretació simbòlica tant de Beatriu com del mateix títol de l'obra va crear el parallelisme Vida nova – Ciutat ideal. Així l'urbs (Babilònia) trobava el seu pol positiu en aquesta nova Jerusalem. El poeta Maragall, en un article titulat *Vida nova*, resumeix alguns dels aspectes d'aquesta interpretació allegòrica tan difosa entre aquells catalans que percaçaven confiats «una nova Catalunya»,<sup>5</sup> una nova societat, una nova pàtria.<sup>6</sup> La mateixa Beatriu esdevindrà símbol d'aquesta nova Catalunya, jove, pura, ideal que tant els modernistes com els noucentistes perseguiran i modelaran. Però la cosa anava fins i tot més lluny perquè també comportava una nova actitud antropològica: la necessitat d'un canvi radical dels hàbits. Maragall, tot partint de l'exclamació típica: «any nou, vida nova» i tot relacionant-la amb la *Vita nova* de Dante, invita els lectors a prendre consciència del fet extraordinari de ser humans, és a dir, de poder tenir una Beatriu «dentro del año que empieza». L'home no és home sense aquesta possibilitat d'obrir-se al «más», al «sin fin»: «¡Beatriz, la que ha de darme la vida nueva! ¡Beatriz, la que puede hacerme más que hombre! ¡Beatriz, amor, Beatriz ideal! ¡Beatriz pureza!».<sup>7</sup>

## 2.1 Les traduccions de la *Vita nova*

Entre el 1889, any en què veu la llum l'*Antología de poetas líricos italianos 1200–1889* (Estelrich 1889), i el 1921, any de les celebracions del VIè centenari de la mort de Dante, el dantisme català troba el punt més àlgid. Al llarg de tot aquest període, però sobretot pels voltants del centenari dantià la cultura catalana es mobilitzà força amb traduccions, conferències i estudis. A començament del segle xx, diverses versions de la *Vita nova* aparegueren en les moltes publicacions dels grups modernistes, per bé que les versions integrals de l'obra només foren dues: la de Manuel de Montoliu en català (1903) i la de Lluís C. Viada i Lluch en castellà (1912), l'apèndix de la qual, però, contenia un bon nombre de traduccions catalanes de sonets, algunes de les quals publicades anteriorment.

Davant la impossibilitat d'examinar aquí tot aquest material i havent pres la decisió de concentrar-nos en el període de començament de segle xx, en el qual la *Vn.* és l'obra de Dante que més interès suscita, ens limitarem aquí a descriure les dues versions completes de la *Vn.* per després passar a l'anàlisi de les traduccions de dos dels sonets més traduïts: «Cavalcando l'altr'ier» i «Tanto gentil e tant'onesta» de la mà de poetes i erudits que, abans del 1921, dedicaren esforços a divulgar l'obra de Dante dins les coordenades generals del modernisme. Començarem per la castellana a cura de Lluís Carles Viada i Lluch, compilador de textos diversos, acadèmic i poeta diletant.<sup>8</sup>

5 Aquest era el nom d'una revista que creà Josep Aladern.

6 A la revista *L'Atlàntida* (1990) aparegueren alguns articles amb títols molts significatius: «Pàtria nova», «L'idea nova», «Cançó nova».

7 «Vida nueva» (Maragall 1906, 295).

8 Lluís Carles Viada i Lluch (1863–1938), nascut a Barcelona i mort «como consecuencia de los malos tratos recibidos, a sus 76 años, por una patrulla de control, el 2 de febrero de 1938», segons es llegeix a



La seva versió integral de l'obra —si bé algunes traduccions de les poesies són de Joan Lluís Estelrich, el qual feia temps que havia anunciat la intenció de traduir-la—<sup>9</sup> conté, a més, una introducció de Michele Scherillo,<sup>10</sup> estudis de literatura italiana i curador de l'edició italiana de l'obra publicada a Milà un any abans per Scherillo (Scherillo 1911), amb abundants notes provinents de les edicions d'Scherillo, Fraticelli (1882) i Giuliani (1863), un seguit d'il·lustracions que reproduïen diverses representacions de Dante i de Beatriu d'alguns artistes,<sup>11</sup> entre els quals sobresurten les cinc de Dante Gabriel Rossetti (*La nave del Amor*, *El sueño de Dante*, *Beata Beatrix*, *Dantis Amor* i *La mujer de la ventana*), un apèndix de fragments varis de la *Vn.* en castellà a cura de diversos traductors i els articles que amb el títol general de «Dante» el filòleg Manuel Milà i Fontanals havia publicat al *Diario de*

---

l'article «Háblese de otros Lorcas», de José Luis Gordillo Courcières a la revista «Altar Mayor», de la Hermandad del Valle de los Caídos 87 (11) del 25 de juliol de 2003. Fou autor de diversos llibres i traduccions, entre els quals cal destacar *Ensayos poéticos* (Barcelona: 1884), *Alabanzas y afectos por María* (Barcelona: La Hormiga de Oro, 1901), *Libro de oro de la vida: pensamientos, sentencias, máximas, proverbios entresacados de las obras de los mejores filósofos y escritores nacionales y extranjeros* (Barcelona: Montaner i Simón, 1905), *Sonetos nupciales* (Barcelona: 1924) i *Del amor al libro. Aforismos rimados* (Barcelona: 1927). I dins de la seva activitat acadèmica com a membre de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, cal esmentar el discurs d'ingrés a l'esmentada institució: *De la limpieza, fijeza y esplendor de la lengua castellana en el Diccionario de la Real Academia Española* (Barcelona: Ribadeneyra, 1921), *Los que no leen a Cervantes* (Barcelona: La Hormiga de Oro, 1935) i les seves edicions de Cervantes (*La Galatea*, *los Entremeses*, etc.). Sobre aquesta figura i les altres personalitats literàries involucrades en l'operació, cfr. Gómez Soler 2013.

9 Versions espanyoles precedents i completes, per bé que en prosa, havien estat publicades l'any 1870 (*La Vida Nueva*, obra escrita en italiano por Dante Alighieri, versión castellana de M[anuel?] A[rand?]a], Barcelona: Imprenta Hispana), el 1882 (*Biblioteca Universal: Tomo XXI: Dante, Tasso, Petrarca: La Vida Nueva, Aminta, Canciones*, Madrid) i el 1895 (Dante Alighieri, *La Vida Nueva*, traducida directamente del italiano, Sarrià, Barcelona).

10 Michele Scherillo (1860–1930), llicenciat en dret a la Universitat de Nàpols, es dedicà als estudis literaris, sota el mestratge de Vittorio Imbriani i Francesco d'Ovidio, i es convertí a la capital partenopea en una de les joves esperances més brillants de la «scuola storica». La primera obra important d'aquest autor fou la *Storia letteraria dell'opera buffa napoletana* (1883) que, reescrita l'any 1916, es convertí en un clàssic de la matèria. Anys després ingressà com a professor de literatura italiana a l'Acadèmia que més tard es transformaria en Universitat, de la qual fou degà. A més, fou elegit senador del regne i Soci de l'Acadèmia dei Lincei.

11 Els artistes i les il·lustracions són els següents, per ordre de presentació i amb els títols traduïts al català: Giotto (*Dante Alighieri*), *Bust de Dante* (Museu de Nàpols), H. Löwenstein (*Beatriu Portinari*), Carlos Arpini (*Dante a la riba del llac Benaco o del Garda*), Dante Gabriel Rossetti (*El vaixell d'amor*), Elisabeth Sonrel (*Dante a casa dels Portinari*), Cesar Saccaggi (*Incipit Vita Nova*), Élisabeth Sonrel (*Dante i Beatriu*, tríptic), M. Boyer-Breton (*Primera trobada de Dante i Beatriu*), Gerolamo Induno (*Trobada entre Dante i Beatriu*), Hanry Holiday (*Dante i Beatriu*), Marcel Rieder (*Dante burlat*), Rafael Sorbi (*Dante al mig de les dones curioses*), Dante Gabriel Rossetti (*El somni de Dante*), Rosina Mantovani Gritti (*Beatriu entre amigues*), G. Bellucci (*Dante entristit per la mort de Beatriu*), Dante Gabriel Rossetti (*Beata Beatrix*), Dante Gabriel Rossetti (*La dona de la finestra*), *El sant Rostre o Veronica* (de la Basílica de sant Pere al Vaticà), Dante Gabriel Rossetti (*Dantis Amor*), Dante Sodini (*Beatrice Portinari*, escultura), Dante Gabriel Rossetti (*Nuòlet noble els precedia*), Élisabeth Sonrel (*Beatrice saluda Dante*), Bernardo Celentano (*La joventut de Dante*), Andrea del Castagno (*Dante Alighieri*), Casa d'Alighieri a Florència, Élisabeth Sonrel (*Reaparició de Beatriu a Dante*) i Anselm Feuerbach (*Dante i les interlocutores del «Paradís»*).

*Barcelona* entre els mesos d'agost i setembre de 1856 (Gómez Soler 2013, 110–114). El llibre tingué una segona edició l'any 1946, sense els textos catalans i amb els dibuixos de Ramon de Capmany. La qualitat i la cura amb les quals va ser concebuda aquesta primera edició la converteixen en un dels moments més alts del dantisme erudit de l'època, tot i que, amb la presència de tantes imatges, pretenia d'alguna manera ser un llibre artístic que picava l'ullet al moviment modernista.

La versió catalana de Manuel de Montoliu, en canvi, té un caire ben diferent. Publicada en una col·lecció popular i de butxaca, no cercava el caràcter erudit de la castellana. Era més aviat una declaració explícita d'un dels textos bàsics de la poètica del traductor-poeta. Contenia, amb tot, unes poques notes breus que intentaven fornir alguns aclariments per a comprendre millor el text i un interessant pròleg en el qual el traductor explicitava el punt de vista des del qual llegia l'obra: l'allegoria. Hi ha tres textos en els quals el crític català s'esplaia. Es tracta d'aquest «Prefaci» (1903), de l'article «Beatriu», aparegut a *D'Ací d'allà*, l'octubre del 1921 i d'un article titulat «L'allegoria en l'obra de Dant», publicat a *La Revista* (1921).<sup>12</sup> Malgrat els gairebé vint anys que separen el primer text dels dos últims, escrits en ocasió del VIè centenari de la mort del poeta toscà, tots tres expressen la mateixa idea de fons: no es pot entendre l'obra de Dante si no es té en compte el caràcter allegòric, és a dir, la unió d'una realitat concreta amb el seu significat simbòlic. Heus aquí alguns fragments sobre el tema:

- a) «fusió del real amb l'ideal (...) identificació de l'Art i de la Vida. (...) Beatriu, doncs, és realitat i símbol ensems» («Prefaci»);
- b) «Aquesta identificació de la idealitat amb la realitat, qualitat essencial de tot geni, es compleix absolutament en l'obra dantesca» («Beatriu»);
- c) «La realitat se transfigura en símbol. (...) No hi ha dubte: cal reconèixer sota aquests signes un sentit transcendent. (...) Beatriu és, segons el meu criteri, realitat i símbol alhora» («Beatriu»).

<sup>12</sup> Cfr. també els articles que Montoliu publicà a la revista *Empori* que van en la mateixa direcció «Beatriu. Assaig de crítica dantesca. Beatriu en relació ab l'ambient social de la seva època» (gener de 1908), «Beatriu. Assaig de crítica dantesca. El misteri de Beatriu y'ls seus intèrprets» (febrer de 1908), «Beatriu. Assaig de crítica dantesca. El símbol de Beatriu» (abril de 1908). Gairebé intentant resumir tot allò que hem dit a la primera part d'aquest article, en el primer d'aquests articles escriu: «Beatriu, es donchs un nom màgic, qui evoca tota una època gloriosa de la humanitat. Es l'ideal que veuen resplandir els pobles demunt llur cap, més enllà dels nostres horitzons, que com a Dant els infundeix una fè robusta enmitx dels progressos de la Raó y 'Is du sense duptar a través dels horrors d'interminables guerres. Es l'estel simbòlich de tres raigs qui illumina cada un d'ells les tres esferes sobrehumanes, *Infern*, *Purgatori* y *Paradís*. Es el símbol de la unitat política y religiosa, ideal dels pensadors d'aquell temps. Es la Dama redemptora d'un nou feudalisme intel·lectual qui, fugint de l'atmosfera sensual dels camps ardents de Provença, no accepta'ls frèvolos homenatges de vulgars cavallers més o menys poetes, sinó que aspira a ésser objecte únich d'adoració d'una ànima superior, y ab geste imperiós exigeix de son cantaire la gloria y la immortalitat. Beatriu es l'estel, cap d'un seguit d'estels qui lluiran prop de les noves constel·lacions de sublimes cantaires qui'ls han d'immortalisar».

En el primer article, contraposava la seva idea a les d'aquells que, com Biscioni, consideraven la *Vn.* un mer tractat d'amor intel·lectual i, tot estant d'acord amb la interpretació de Gabriele Rossetti, el pare del pintor, sobre la substancial unitat de les allegories presents en tots els poetes contemporanis a Dante, mostrava una certa perplexitat davant el fet d'identificar la *Monarquia* com a únic referent d'aquesta allegoria, com volia l'exiliat napolità, precisament perquè aquesta interpretació no explicava la profunditat i el misteri de la creació poètica dantiana. Montoliu, que mostra un bon coneixement dels estudis més recents sobre Dante, discuteix també la lectura de qui veu en Beatriu una allegoria volguda i artificial com la de la filosofia del *Convivio*, i s'inclina més aviat per una «allegoria natural», segons el que havia après de la lectura de Carlyle.<sup>13</sup> A més d'aquest distanciament respecte a la interpretació rossettiana en sentit únic, la diferència més gran entre els textos del 1921 respecte al del 1903 rau tant en l'acceptació de l'existència d'una societat secreta d'amadors (els anomenats «Fedeli d'amore»; «No hi ha dubte —escriu Montoliu—: es tracta d'una comunitat de poetes que's proposen els uns als altres els misteris de llur religió per ajudar-se naturalment en la llur comprensió i esclariment»), que solia utilitzar un llenguatge críptic, com de la insistència en la interpretació allegòrica («L'allegoria en l'obra de Dant»), lligada d'alguna manera a la primera afirmació, en el fet que l'allegoria no la va crear el geni de Dante, sinó que la va heretar de la literatura antiga i, sobretot, de la medieval, gràcies a la popularitat que li donà el cristianisme, com afirmava Friedrich Schlegel.<sup>14</sup> Es nota també que en aquests anys el crític s'ha acostat al dantisme dominant a la Sorbona, com ho indicarien les citacions d'A. F. Villemain, autor d'un *Cours de littérature au moyen-âge* (1830), i de Frédéric Ozanam. Aquest últim sembla haver tingut un paper molt destacat en la ideologia de Montoliu. Recordem que Ozanam (1813–1853), que substituï M. Fauriel, amic de Manzoni, a la càtedra de llengües estrangeres a la Sorbona, publicà, entre altres obres, una monografia titulada *Dante et la philosophie catholique au XIIIème siècle* (París: 1839)<sup>15</sup> que es troba a la base de la següent afirmació de Montoliu:

13 «Deixin, doncs, llur tasca que no fa més que enxiquir i convertir en mesquins xaraders les grans figures que exalten la humanitat, i que escoltin llur fulminant condemna de boca de Carlyle, qui, pressentint l'arribada d'aquests comentadors que necessiten microscopis per a veure les realitats que tenim a la plena llum del sol, exclama: "Algún crític futur que haurà totalment deixat de pensar com el Dante podrà creure tot això de mera allegoria (parla de *La Divina Comedia*), potser una ociosa allegoria. Tot el Cristianisme, tal com el Dante i l'Edat Mitjana el concebien, hi és simbolitzat. Simbolitzat, i, no obstant, amb quina sincera veritat d'intenció!, que inconscient de tota simbolització! El crític futur, qualsevol que pugui ésser el seu nou pensament, que opini que l'obra de Dante ha estat tota concertada com una allegoria, cometrà un disbarat"». Pel que fa a la lectura esotèrica de Dante, cfr. entre altres Ciavolella 2010.

14 «Aquest esperit simbòlic, característic de la literatura hebrea (que fou mestressa de la medieval) i de les literatures orientals, exercí una influència tan profunda en tots els pobles cristians, que el crític F. Schlegel gosa afirmar que "la Bíblia va arribar a ésser la poesia, l'escultura i les altres belles arts de l'Edat mitjana i ençada dels temps moderns, ço que foren per a l'antiguitat els cants d'Homer: la deu, la regla i la fi de tots els assaigs i de totes les ficcions simbòliques"» — escriu Montoliu.

15 Cfr. De Camilli 1993; Travi 1998; Thompson 1998; Franceschini 1999; Brunel 2000; Scotti 2002.



cal reconèixer, com diu Ozanam, en aquesta Beatriu l'allegoria de la ciència que ensenya a amar, a esperar i a creure; les ensenyances de la qual convergeixen totes a la idea de Crist considerat alternadament en cada una de ses dues natures.

Cal tenir present, però, que el francès nascut a Milà fundà l'abril del 1833, juntament amb cinc amics, una petita «societat» que temps a venir es convertiria en una societat mundial amb més de 900.000 membres. Em refereixo a la «Société de Saint Vicent de Paul». L'evolució de Montoliu sembla caminar també cap a posicions com més anava més radicals dins el catolicisme. Així ho indicaria, si més no, un article que publicà a la revista *Cristianidad*, dirigida per Jaume Bofill i Bofill titulat «La civilización materialista a la luz de la ciencia».<sup>16</sup>

Montoliu considera la seva versió una metonímia de l'original («Qui hagués pogut tenir el màgic domini que la nostra llengua posseïa Verdaguer per fer una traducció ideal de l'obra de Dante!»).<sup>17</sup> Espera, amb tot, haver-se acostat al màxim possible a l'elegància i a l'harmonia de l'original, cosa que ha estat facilitada per la gran proximitat del català clàssic amb l'italià antic; proximitat que no només és lèxica sinó també rítmica, per la qual cosa ha pogut traduir en vers les cançons, excepte dues, i tots els sonets. Millor dit, afirma que per traduir algunes poesies només ha hagut de canviar un parell de rimes de l'original. El seu ideal de traducció és, doncs, la literalitat, per aconseguir-la ha de fer contínues incursions a la llengua catalana medieval, amb el risc —n'és conscient— de ser titllat d'«arcaic i amanerat». El traductor no es planteja en cap moment les dificultats interpretatives que amaga l'aparent transparència de l'original, ignorància que sens dubte facilità la translació a una altra llengua. Li sembla, doncs, una composició acabada d'escriure, quan, com escriu el filòleg Gianfranco Contini en un article dedicat al sonet «Tanto gentil»: «si può dire invece che non ci sia parola, almeno delle essenziali, che abbia mantenuto nella lingua moderna il valore dell'originale». Es tracta, però, d'una qüestió força complexa que mirarem de tractar de passada cap al final de l'article.

### 2.2.1 «Cavalcando l'altr'ier»

He triat aquest sonet perquè és un dels més traduïts i perquè constitueix un text fonamental de la primera part de la *Vn*.

Situem-nos per un instant a l'interior de la *Vn*. Estem en els capítols v–ix, segons la clàssica divisió del *prosímetre*, anterior a la realitzada per Gorni (1996). Durant una funció religiosa, Dante mira sovint Beatriu, però entre ells dos se situa una dona. A Dante, aleshores, se li acudeix d'aprofitar el malentès per amagar la identitat veritable de l'amada, tot servint-se d'una dona-pantalla (*schermo*); una manera de recuperar la regla trobadoresca que

16 No hem d'oblidar que el seu germà, mort l'any 1882, fou membre fundador de la Sociedad Teosófica espanyola i va traduir al castellà la Bíblia de l'esoterisme, és a dir, el llibre de H. P. Blavatsky *La doctrina secreta*. Recordem, sigui dit de passada, el que es pot llegir al punt xviii de les *Constitutiones «Rosae Crucis Templi» et «Spiritus Sancti Ordinis»*: «lo juro ante Monseñor Dante Alighieri patrón de los Templarios», cfr. Argan (1977, 122).

17 Pel que fa a la gènesi de la traducció de la *Vn*. de Montoliu, cfr. Ardolino 2007.

manava «celar» el nom de l'amada i, alhora, d'integrar en la història exemplar de Beatriu els passats amors de Dante. S'esdevé, però, que aquesta primera dona-pantalla s'ha d'allunyar de la ciutat, de manera que el nostre poeta es troba en gran destret tant pel fet que res ja no protegeix el seu veritable sentiment com perquè es veu obligat a mostrar-se adolorit per la partença de la dona-pantalla. Per això escriu el sonet «O voi che per la via d'Amor passate». Forçat, però, a viatjar cap al lloc en el qual es trobava aquesta primera dona-pantalla, no li preocupa tant el fet de trobar-la com el d'allunyar-se de Beatriu, perquè corre el risc de desvelar alhora el secret i el fingiment. Aleshores, se li apareix Amor, vestit de pelegrí, per anunciar-li que està anant a portar el seu cor (el cor de l'amant, és a dir, del jo líric) a una altra dona-pantalla que substituirà la primera. Dante se n'enamora de seguida gràcies a la influència d'Amor, el qual desapareix de la vista sense que ell se n'adoni. Beatriu interpretarà, i amb tota la raó del món, que Dante té una relació deshonest, és a dir, que és víctima d'un esgarriament i, per això, li negarà la salutació, acció en la qual raïa tot el benestar de l'amant. D'ençà d'aquell moment Beatriu tindrà una actitud hostil envers Dante.

Cavalcando l'altr'ier per un cammino,  
pensoso de l'andar che mi sgradia,  
trovai Amore in mezzo de la via  
in abito leggier di peregrino. 4

Ne la sembianza mi pareva meschino,  
come avesse perduto signoria;  
e sospirando pensoso venia,  
per non veder la gente, a capo chino. 8

Quando mi vide, mi chiamò per nome,  
e disse: «Io vegno di lontana parte,  
ov'era lo tuo cor per mio volere; 11  
e recolo a servir novo piacere».

Allora presi di lui sì gran parte,  
ch'elli disparve, e non m'accorsi come. 14

El sonet, com escriu el mateix Dante, consta de tres parts. En la primera, que ocupa els dos quartets, el jo líric diu que mentre anava a cavall per un camí, entristit perquè s'allunyava de Beatriu, topà amb Amor «in mezzo de la via» (tot utilitzant paraules similars a les del primer vers de la *Commedia*) vestit de pelegrí. Tenia un aspecte miserable, com si fos un criat o un sobirà desposseït de tot. S'apropava bo i sospirant i amb el cap cot per no veure ningú, és a dir, amb el posat típic del malenconiós que defuig les persones. En la segona part, en canvi, que ocupa el primer tercet i el primer vers del segon, el jo líric explica que Amor, quan el veié, l'esmentà pel nom, perquè Amor sabia que pertanyia a la secta dels enamorats. Aleshores li comunicà que venia del lloc llunyà en el qual el seu cor (del jo líric) era al servei de la primera dona-pantalla i que ara el portava a servir una altra dona-pantalla. La tercera part, en canvi, corresponent als darrers versos, parla d'allò que succeí a l'interior

del jo líric a l'instant mateix en què Amor li comunicà aquesta nova conquesta: s'enamora tan de sobte que ni solament s'adonà que Amor havia desaparegut. Aquest sonet remet al gènere occità de la pastorella de poetes com Marcabru, Giraut de Borneil, Gavaudan, etc. Dins un itinerari sense cap determinació espacial ni temporal, es despleguen els tòpics del pelegrinatge, el caràcter narratiu i dialògic i la terminologia feudal. Els antecedents més immediats podrien ben ser les poesies «tolosanes» de Guido Cavalcanti i, sobretot, «Era in penser quand'i' trovai». De fet, aquest sonet obra la part més substancialment cavalcantiana de la *Vita nova*, la que se centra en la inquietud i el malestar interior del jo líric alienat i aïllat dels altres a causa de l'amor per Beatriu i per les altres dones-pantalla. D'aquí la iteració de l'adjectiu «pensoso», atribuït un cop al jo líric i l'altre a Amor, perquè aquest mateix déu sembla identificar-se aquí amb l'estat d'ànim del personatge que té esclavitzat.

2.2.1.1 Vegem-ne ara les traduccions de Manuel de Montoliu, Josep Carner, Vicenç Solé de Sojo, Josep Franquesa i Gomis i Joan Lluís Estelrich.

a) Manuel de Montoliu (1903), com ja ens havia avisat, canvia només tres rimes i una (*camí*) la desplaça. Respecta també els versos i el ritme, tot reproduint amb eficàcia la combinació de versos amb cesura aguda o bé plana a la sisena síl·laba amb versos accentuats, al contrari, a la quarta i a la octava sempre planes. La tria del lèxic medievalitzant («consirós», «desplaia», «tantost») s'ajusta a la declaració programàtica. No reproduïx la iteració per bé que l'hauria pogut fer perquè es troba en posició intermèdia. La rima «allunyat» (10) i la dificultat dels darrers versos el desvien, perquè no aconsegueix entendre el mecanisme, d'altra banda força complex, pel qual el jo líric s'enamora immediatament d'una altra dona pel sol fet que ho anunciï Amor. Literalitat, arcaisme i respecte de les rimes són els trets essencials d'aquesta versió.

Cavalcant concirós abans d'ahí	
Pel caminar que molt me desplaïa,	
trobí Amor al bell mig d'aquella vía	
portant vestit humil de pelegrí.	4
En son aspecte me semblà mesquí	
com si ell hagués perduda senyoria,	
i, sospirant, amb el cap baix venia	
per no veure ningú pel seu camí.	8
Tantost me veu ja m crida pel meu nom	
i diu: «Jo vinc de lloc molt allunyat,	
on estava l teu cor pel meu voler.	11
i trec-lo per servir novell plaer».	
Llavors me sobtà d'ell tal pietat,	
que ell se n'anà, prô no recordo com.	14

b) Josep Carner (1912), que de jove havia estat influït per l'estètica modernista, aconsegueix, en canvi, respectar gairebé totes les rimes menys dues: «traslluir» i «fe». Aquesta darrera és una mica sospitosa de ser producte de l'autocensura, per tal com substitueix «piacere». Els versos imiten molt bé el ritme de l'original. El lèxic no és tan arcaïtzant com el de Montoliu, però pretén ser clàssic i culte («atorg»), malgrat alguns trets popularitzants («jup»). Els darrers dos versos són tan enigmàtics com els de l'original, perquè no s'acaba d'entendre qui «havia tanta part» «en ella», però el sentit hauria de ser correcte, malgrat l'ambigüitat. També Carner sembla voler competir en la cursa de fidelitat amb l'original, sobretot pel que fa a les rimes. Pel que fa al versos, predominen els *a maiore* amb cesura masculina i femenina combinats amb els *a minore*.

Cavalcant l'altre jorn per un camí,  
 consirós d'un anar que'm desplaia,  
 trobí l'Amor quan era a mitja vía  
 en un vestit lleuger de pelegrí. 4

En les faysons me paregué mesquí  
 car havia perduda senyoria  
 y, consirós, entre sospirs venia:  
 jup, que ningú volia traslluhí. 8

En veure'm, em cridava pe'l meu nom  
 y deya: —Vinch d'una llunyana part  
 ahon era ton cor per mon volê. 11

Ara t'atorch una novella fê.—  
 Llavors en ella havia tanta part  
 qu'ell s'esvahí, sense adonar-me com. 14

c) Vicenç Solé de Sojo (1912), poeta avantguardista i expert en dret marítim, rebria el premi de fidelitat perquè aconseguí només canviar una sola rima («si»). El lèxic i la sintaxi són força moderns, excepte «desplavia», «ans» o «novell». Prefereix un gerundi d'ampli ús com «pensant» (que dit sigui de passada té una freqüència altíssima en el lèxic de la lírica italiana del segle xiii) que itera el «pensatiu» del segon vers en aquell «consirós» de Carner i de Montoliu, o bé «fugint de la gent» i «cap inclinat» en lloc del «jup» carnerià. La majoria de versos d'aquesta traducció tenen l'accent agut a la sisena. En els darrers dos versos conflictius, el traductor entén que Amor és qui s'ha emportat una part del jo líric. En lloc d'assistir al trauma de l'entrada d'un nou fantasma eròtic dins el jo líric, assistim a una escena freda en la qual Amor roba una part (el cor?) de l'amant per emportar-se'l.

Cavalcant ans de ahir per un camí,  
 pensatiu pe'l marxar que'm desplavia,  
 vaig trobâ a Amor en mitx la meva vía  
 vestint hàbit lleuger de pelegrí. 4

El rostre seu me va semblar mesquí  
 y com si hagués perdut la senyoria;  
 y fugint de la gent, pensant, venía  
 ab el cap inclinat sobre son sí. 8

Al veure'm va cridar-me pe'l meu nom  
 y digué: «Vinch d'una llunyana part  
 a hon era'l teu cor pe'l meu voler. 11  
 y m'en torno a servir novell plaher.»

Llavors prengué de mi meteix gran part  
 y va marxar, sense saber jo com. 14

d) Josep Franquesa i Gomis (1912), professor de literatura a la Universitat de Barcelona, construeix la seva traducció amb decasíl·labs *a maiore* i *a minore* en els quals domina la cesura masculina (Gómez Soler 2013). Respecte als altres textos examinats, fa ús de la sinalefa, més propi de la prosòdia castellana, en comptes del hiat. No és tant de «y en» (v. 2), perquè és a l'inici del vers, com de «li hagessen» (v. 6) i «hi estava» (v. 11). Aconsegueix respectar les rimes de l'original excepte tres («fugí», «llunyà» i «capficà»). És interessant precisament aquesta darrera, perquè amb aquest mot obté una precisa interpretació d'aquest vers que va fer anar de corcoll a la majoria de traductors: «estava tan capficat amb aquest nou amor (que Amor li havia inoculat) que no s'adonà que aquest se n'havia anat».

Cavalcant l'altre jorn per un camí,  
 y en la anada pensant que'm desplavia,  
 al Amor vaig trobâ en mitj de la vía  
 vestint l'hàbit senzill de pelegrí. 4

Per son posat me semblâ un mesquí  
 a qui li haguessen pres la senyoria  
 y, sospirant totconsirós venía:  
 lo cap cot, de la gent volguent fugí. 8

Al veure'm va cridar per mon nom  
 y així'm digué: «Jo vinch d'un lloch llunyà  
 hon hi estava'l teu cor per mon voler. 11  
 Y ara a servir te'l porto un nou plaher.»

y llavors tan axó me capficá  
 qu'ell me fugí sense adonar-me cóm. 14

e) Joan Lluís Estelrich (1912), en canvi, no aconsegueix competir amb els traductors catalans pel que fa a les rimes, perquè n'ha de canviar set i desplaçar-ne una. Per tant, queda fora de la competició. Els desplaçaments, a més, són significatius d'una gran distància respecte a la poètica dantiana, els senyals més clars de la qual són tant «el cansancio me aburría» del vers 2 com també el vers 6, en el qual Amor deixa el vestit d'un potent déu per posar-se el



d'un noble personatge. Cal subratllar, en aquest sentit, que aquell «mezquino» al final del segon quartet és un atribut superficial que no té res a veure amb el fet de ser «criat» d'Amor. Els versos 13-14 tornen a ser font de malentès, perquè el traductor, arrossegat potser pel substantiu «conmoción» amb el qual tradueix «novo piacere», interpreta que aquesta acció de l'Amor l'ha commogut fins al punt de no aconseguir tornar en sí, per això Amor ha desaparegut sense que ell se n'hagi adonat. Voldria subratllar també la presència d'alguns estilemes de la poesia més rudimentària com «no ha mucho» o «de do».

Cabalgando no ha mucho por camino  
 fatigoso, el cansancio me aburría;  
 y hallé al Amor en medio de la vía  
 en hábito ruin de peregrino. 4

Yo juzgué, por su aspecto, si el destino  
 su noble condición mudado había;  
 y por no ver la gente que venía,  
 cabizbajo y gimiendo iba el mezquino. 8

Me llamó, al divisarme, por mi nombre,  
 y dijo: «Vengo de remoto linde,  
 de do tu corazón, dormido, tomo 11  
 para que nueva conmoción te brinde.»  
 Y no repuesto yo, aunque os asombre,  
 Amor desapareció, más no sé cómo. 14

## 2.2.2 «Tanto gentile e tanto onesta pare»

Tanto gentile e tanto onesta pare  
 la donna mia, quand'ella altrui saluta,  
 ch'ogne lingua deven tremando muta,  
 e gli occhi no l'ardiscon di guardare. 4

Ella si va, sentendosi laudare,  
 benignamente d'umiltà vestuta;  
 e par che sia una cosa venuta  
 da cielo in terra a miracol mostrare. 8

Mostrasi sì piacente a chi la mira,  
 che dà per gli occhi una dolcezza al core,  
 che 'ntender no·lla può chi no·lla prova; 11  
 e par che della sua labbia si mova  
 un spirito soave pien d'amore,  
 che va dicendo all'anima: Sospira. 14

Aquest altre sonet representa, en canvi, la situació i la condició contràries a les del sonet anterior. Es tracta d'una de les poesies més conegudes de la literatura italiana. Escrita anteriorment,<sup>18</sup> com moltes altres que més tard es van integrar a la *Vn.*, Dante la situa al capítol xxvi del llibre per reblar la necessitat d'un nou estil poètic (que, de fet, ja havia estat anunciat a xvii 6–9),<sup>19</sup> centrat no ja en el lament del jo líric pel malestar que li provoca l'amor, sinó en la lloança de l'objecte del desig. Millor dit, ara l'objecte del desig passarà a ser la mateixa lloança de la dona i la seva valença virtuosa i miraculosa. El poeta i el llenguatge poètic celebren d'aquesta manera la seva autonomia i la seva llibertat en l'expressió del desig, al marge de tota promesa de recompensa o satisfacció (Pinto 2003, 217–218), bo i superant, d'aquesta manera, l'horitzó poeticoamorós feudal. Això implica, a més, que la dona estimada ha deixat de ser objecte del desig exclusiu del poeta per convertir-se en un espectacle que tothom desitja veure i del qual tothom reconeix el valor i la transcendència. El mite de la dona s'universalitza. La posada en escena de la dona i dels efectes que provoca en els altres al seu pas, vol subratllar precisament el caràcter objectiu de la seva bellesa. De fet, el sonet s'articula al voltant dels verbs «mostrare» (vv. 8–9) i «aparire» (en el sentit d'*aparèixer*; vv. 1 i 8).<sup>20</sup> Una teatralitat evident d'un cap a l'altre del sonet. L'imperatiu final que l'esperit d'amor pronuncia en estil directe: «Sospira!» n'és la millor prova.

2.2.2.1 Examinem-ne les versions de Manuel de Montoliu, Josep Carner, Josep Franquesa i Gomis i Magí Morera i Galícia.

a) Manuel de Montoliu (1903, 71–72) tradueix el sonet dantià per mitjà d'un sonet català, en el qual el ritme dels versos i les rimes volen reproduir els de l'original. Segurament començà la traducció per les rimes, com devia ser habitual, amb la intenció de respectar-ne una gran part, per bé que no ho aconsegueix del tot, amb la qual cosa es creen algunes distorsions causades per la introducció les noves paraules en rima. D'entrada desapareix el verb «parere» del primer vers que és traduït per un anodí «està». Al vers 6, «vestuta» deixa el lloc a «volguda», dins una frase en què es desdibuixa l'essència benigna i humil de la dona,

18 Vegeu Barolini-Gragnotati (2009, 392–402), on es publica la primera versió d'aquest sonet. Les variants d'autor són molt interessants perquè desplacen el text de la poètica centrada en el jo líric a la poètica que té com a centre la lloança de la dona estimada.

19 «E poi che alquanto ebbero parlato tra loro, anche mi disse questa donna che m'avea prima parlato, queste parole: “Noi ti preghiamo che tu ne dichi ove sta questa tua beatitudine”. Ed io, rispondendo lei, dissi cotanto: “*In quelle parole che lodano la donna mia*”. Allora mi rispuose questa che mi parlava: “Se tu ne dicessi vero, quelle parole che tu n'hai dette in notificando la tua condizione, avrestù operate con altro intendimento”. Onde io, pensando a queste parole, quasi vergognoso mi partio da loro, e venia dicendo fra me medesimo: “*Poi che è tanta beatitudine in quelle parole che lodano la mia donna, perché altro parlare è stato lo mio?*”. E però propuosi di prendere per materia de lo mio parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima; e pensando molto a ciò, pareami avere impresa troppo alta materia quanto a me, sì che non ardia di cominciare; e così dimorai alquanti di con disiderio di dire e con paura di cominciare.» [el subratllat és meu]

20 Vegeu la nota de Gragnolati al sonet a Barolini-Gragnotati (2009, 395–396).

per incidir un cop més en el sentiment col·lectiu d'estimació que provoca la seva aparició. També és força important la substitució de «prova» per «vegí» perquè desplaça l'experiència interior de l'amor a l'aspecte més extern, tret en el qual incideix també la paraula «aletegi» que tradueix «si mova», amb el significat de «que surt», mentre que «aletegi», que és, amb tot, una bona traducció, indica un moviment extern. Els versos reproduïen els decasíl·labs italians *a maggiore* (6 + 4), fins i tot en les variacions entre cesures femenines i masculines.

Tant honesta i gentil ensems està  
ma dòna quan a un altre ella saluda,  
que trement tota llengua devé muda  
i els ulls, torbats, ni gosen a mirâ. 4

Ella avança, sentint-se arreu lloà,  
benignament i humil, de tots volguda,  
i sembla com si fos cosa vinguda  
del cel al món pera un portent mostrâ. 8

I mostra-s tant plascent a qui la mira,  
que pels ulls al cor dóna aital dolçor,  
que no pot pas comprendre qui no ho vegi. 11

I apar que en els seus llavis aletegi  
un esperit süau i ple d'amor,  
que va dient a l'ànima: sospira. 14

b) Josep Carner (1912) reproduïx el sonet dantià per mitjà gairebé de les mateixes rimes excepte cinc («tuda», «miraclejar», «dolçor», «tastada» i «animada») i uns versos decasíl·labs la majoria dels quals *a minore* (és a dir, amb accent a les síl·labes 4-8-10) a diferència dels italians que són tots ells *a maggiore* (accents a 6-10). Pel que fa a les rimes, el poeta català a l'hora de traduir «vestuta» tria un verb d'ús més aviat escàs i dialectal, però que, a més, té un significat que segons l'Alcover Moll no té res a veure amb «vestir» o alguna acció semblant ni que sigui figurada. A un nivell diastràtic no sembla que «tastada» equivalgui a «prova», tot i ser un possible sinònim, entre altres coses per la disminució del registre estilístic i perquè introdueix una certa confusió en l'àmbit de l'experiència amorosa. Les altres rimes entren dins de les possibles opcions de traducció, tot i que «animada» no reproduïx exactament el fet que de la boca sortí un esperit.

Puis tant gentil y tant honesta apar  
la dona mía quan la gent saluda,  
fa tota llengua tremolosa y muda  
y els ulls no s'encoratgen de mirar. 4

Benignament, quan ella's sent lloar  
d'humilitat ab la gonella's tuda

y par que sía una cosa vinguda  
de cel en terra per miraclejar. 8  
Y tant plahent se mostra a qui la mira  
que pe'ls ulls dona al cor una dolçor  
que no sabrà qui no la haurà tastada; 11  
y apar sa boca que sía animada  
d'un esperit suau y plè d'amor  
que va dient a l'ànima: —Sospira! 14

c) Josep Franquesa i Gomis (1912) construeix un sonet basat principalment en decasíl·labs *a maiore* (6-10) que, a més, respecta la major part de les rimes, excepte algunes de prou significatives com «admirar» (v. 1) per «apar», «benvolguda» (v. 6) per «vestuta» (encara que en realitat tradueix «benignamente») i «tendresa» per «amor» (v. 13). «Admirar» no recull el significat d'«aparire», que vol dir «mostrar-se» però també «aparèixer» i que indica una acció referent a la dona, mentre que l'admiració és el sentiment que suscita en les persones que la veuen. Tampoc «benvolguda» correspon a «benignamente», perquè un cop més aquest adverbi no es refereix a l'actitud dels altres sinó a l'essència humil i bondadosa de la dona.<sup>21</sup> La tria de «tendresa» per «amor» s'explica per raons de rima però també perquè al traductor aquests dos mots li degueren semblar sinònims, per tal com no identificava en l'expressió «pien d'amore» un tecnicisme de la fisiologia de l'amor en aquesta època.

Tan honesta y gentil se fa admirar  
l'aymada meva quan a algú saluda,  
que, trémola la llengua, esdevé muda  
y'ls ulls ni tenen esma per mirar. 4  
Ella se'n fuig axís que's sent lloar,  
d'humilitat vestida y benvolguda:  
sembla cosa del cel al mon vinguda  
perqué un miracle s'hi pogués mostrar. 8  
Tan placévola's mostra a qui la mira  
que pe'ls ulls dona al cor una dolcesa  
qu'entendre no la pot qui no la prova; 11  
y per sos llavis la sortida hi troba  
un esperit suau, ple de tendresa,  
que apar que diu al ànima: Sospira! 14

d) Magí Morera i Galícia (1912), un dels grans traductors de Shakespeare al català, ens dóna una versió molt eficaç d'aquest sonet. Combina decasíl·labs *a minore* amb *a maiore* amb

21 Aquest vers remet a Andreu el Capellà (*De Amore* II 3: «humilitatis ornatu vestiri») i a sant Pau (*Colossencs*, III 12: «Induite... benignitatem, humilitatem, modestiam, patientiam»).

gran habilitat. A més pel que fa a les rimes aconsegueix pràcticament reproduir-les totes, exceptuant «cor» que, com molts altres traductors, substitueix per «dolçor». En el vers 6, en el qual la majoria de traductors s'entrebancha amb el «vestuta», ell amb molta gràcia tradueix «d'humiltat moguda». A més, en el vers 11, un altres dels possibles obstacles de les versions, també aconsegueix superar-lo amb una exercici d'imaginació verbal: «com si dels llavis li brollés talment».

Es tant gentil y tant honesta apar  
la dona meva quan algú saluda,  
que torbada la llengua'n resta muda  
y els ulls no son gosats a la esguardar. 4

Benignament, sentint-se arreu lloar,  
ella se'n va, d'humiltat moguda,  
y apar com si sigués cosa vinguda  
del cel al mon per son poder mostrar. 8

tan plahent esdevé per qui la mira,  
que dona als ulls, pe'l cor, una dolçor  
que qui no l'ha provada no'n té esment: 11

com si dels llavis li brollés talment  
un esperit suau y ple d'amor,  
que va dient a l'ànima: ¡Sospira! 14

## Conclusions

En general, i malgrat les incerteses de la llengua catalana en aquest període prefabrià en què es malda per convertir-la en un vehicle potent d'expressió literària, les traduccions són eficaces i aconsegueixen construir artefactes poètics que no desllueixen davant de l'original. La literatura catalana intentava afinar la seva eina per mitjà de les versions de grans autors de la literatura, entre els quals hi havia Dante, però no hi ha dubte que el florentí representava molt més per a la majoria d'aquests traductors. Veien en la seva obra, en ell mateix i en alguns dels seus personatges, principalment Beatriu, els eixos sobre els quals fundà una nova poesia i, fins i tot, una nova societat, lligada a l'allegoria i a la idealització de la dona.

El límit de totes aquestes traduccions, com de la majoria de lectors moderns i contemporanis, rau en el fet de no percebre l'alteritat d'aquests textos. Ja ho subratllà el filòleg Gianfranco Contini en un famós article (Contini 1979, 161–168) en què, tot analitzant precisament el sonet «Tanto gentil e tanto onesta pare», advertia, en primer lloc, als lectors italians de les dificultats de comprensió que presentava aquest text, malgrat l'aparent manca d'entrebanchs, per tal com donava la sensació que podia «essere stato scritto ieri», quan, al contrari, no hi ha gairebé cap paraula que hagi mantingut el seu significat en la llengua italiana actual. És possible que el coneixement de l'alteritat del text no tingui efectes



immediats i fàcilment aplicables a l'àmbit de la traducció, però no hi ha dubte que ajuda a apropar-se a l'original.

Abans que, amb motiu del centenari de la mort de Dante l'any 1921, el dantisme català es torni més erudit i se centri cada cop més en la *Comèdia* (Gavagnin 2005, 179–237), resta el fet que tota l'activitat receptora (traductora, creativa, etc.) i intertextual en català al voltant sobretot de la *Vida nova* es mou, a cavall dels segles XIX i XX, en un camp de tensions entre les diverses components estètiques de l'anomenat modernisme (esteticisme, decadentisme, simbolisme), la banalització burgesa d'històries d'amor com és ara la de Dante i Beatriu (jocfloralisme) i el moralisme radical, antimodernista i antirealista, del bisbe Torras i Bages. Ja hem constatat que, sovint, el preraphaelisme i les al·lusions a l'obra dantiana es reduïen a mera ornamentació. N'és un bon exemple la poesia «Beatriu» que Josep Carner presentà al Jocs Florals del 1900, on, al costat d'alguns dels trets més significatius del moviment encapçalat per Dante Gabriel Rossetti (*donna angelicata*, solitud del poeta, etc.), hi trobem un rerefons espiritualista que lliga més aviat amb les idees que el bisbe de Vic havia expressat a la *Tradició catalana* i en diverses conferències (1896, 1905), textos en les quals ataca les estètiques del moment i reivindica un art de la paraula que sigui sobretot paraula de Déu. Per sort, Maragall continuava reivindicant l'interès per la forma: el terreny de la trobada impensada, del calfred poètic, allò que fa de Dante el poeta del món més ple de llum.

## Apèndix A

Algunes de les imatges incloses en el volum de Dante Alighieri, *La vida nueva*, a cura de Lluís C. Viada i Lluch, Barcelona, Muntaner i Simó, 1912.



1. Elisabeth Sonrel, *Scene from «La Vita Nova» by Dante Alighieri*.



2. Dante Gabriel Rossetti, *The Women's Window*,



3. Henry Holiday, *Dante and Beatrice* (1982–1983)



4. Carlo Arpini, *Dante sul Benaco* (1910)

## Apèndix B

Poesies de la *Vn.* traduïdes una o diverses vegades de forma solta al català i/o al castellà i els seus traductors. No s'inclouen les referències a Montoliu perquè ell n'és l'únic traductor i sí, en canvi, les de Viada i Lluch i d'Estelrich perquè dins el volum a cura de Viada i Lluch ambdós traductors s'alternen.

«A ciascun'alma presa e gentil core» (3, 10-12)	Estelrich, J. L. (V. i L.) (cast.)
«O voi, che per la via d'amore» (7, 3-6)	Viada i Lluch, L. C. (V. i L.), J.L. (V. i L.) (cast.)
«Piangete Amanti» (8, 4-6)	Carner, J. (V. i L.) Ruyra, J. (1921) Estelrich, J.L. (V. i L.) (cast.)
«Morte villana» (8, 8-11)	Masriera i Colomer, A. (V. i L.) Vila Ortiz, J. (1921) Estelrich, J.L. (V. i L.) (cast.)
«Cavalcando l'altr'ier» (9, 9-12)	Carner, J. (V. i L.) Franquesa i Gomis, J. (V. i L.) López Picó, J. ( <i>La Revista</i> , 1928) Riera i Riquer, P. (V. i L.) Rovira Artigas, J. M. (1921) Solé de Sojo, V. (V. i L.) Masriera y Colomer, A. (V. i L.) (cast.) Martí Miquel, Jaume (V. i L.) (cast.) Estelrich, J.L. (V. i L.) (cast.)
«Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore» (12, 10-15)	Estelrich, J.L. (V. i L.) (cast.)
«Tutti i miei pensier» (13, 8-9)	Carner, J. (V. i L.) Martí Miquel, J. (V. i L.) (cast.) Estelrich, J.L. (V. i L.) (cast.)
«Con l'altre donne mia vista gabbate» (14, 11-12)	Estelrich, J.L. (V. i L.) (cast.)
«Ciò che m'incontra, ne la mente more» (15, 4-6)	Estelrich, J.L. (V. i L.) (cast.)
«Spesse fiate» (16, 7-10)	Martínez Pérez, J. (V. i L.) (cast.) Rubió i Lluch, A. (V. i L.) (cast.) Estelrich, J.L. (V. i L.) (cast.)
«Donne ch'avete intelletto d'amore» (19, 4-14)	Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)
«Amor e'l cor gentil» (20, 3-5)	Riquer, A. de (V. i L.) Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)

«Ne li occhi» (21, 2-4)	Espona, A. d' (V. i L.) Franquesa i Gomis, J. (V. i L.) Obrador, M. (V. i L.) Estelrich, J. L. (V. i L.) (cast.) Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)
«Voi che portate la sembianza» (22, 9-10)	Bassegoda, R. E. (V. i L.) Obrador, M. (V. i L.) Estelrich, J. L. (V. i L.) (cast.)
«Se' tu colui» (22, 13-16)	Viada i Lluch, L. C. (V. i L.)
«Donna pietosa e di novella etate» (23, 17-28)	Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)
«Io mi senti svegliar dentro a lo core» (24, 7-9)	Estelrich, J. L (V. i L.) (cast.)
«Videro gli occhi miei» (25, 5-8)	Estelrich, J. L (V. i L.) (cast.)
«Tanto gentil» (26, 5-7)	Carner, J. (V. i L.) Franquesa i Gomis, J. (V. i L.) Morera, M. (V. i L.) Martí Miquel, J. (V. i L.) (cast.) Milà i Fontanals, M. (V. i L.) (cast.) Romea, J. (V. i L.) (cast.) Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)
«Vede perfettamente onne salute» (26, 10-13)	Viada i Lluch, L. C. (V. i L.) Lasso de la Vega, A. (V. i L.) (cast.) Martí Miquel, J. (V. i L.) (cast.) Val, M. M. de (V. i L.) (cast.) Estelrich, J. L. (V. i L.) (cast.) Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)
«Sì lungiamente m'ha tenuto Amore» (27, 3-5)	Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)
«Li occhi dolenti per la pietà del core» (31, 8-17)	Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)
«Venite a intender» (32)	Lasso de la Vega, Á. (V. i L.) (cast.) Martí Miquel, J. (V. i L.) (cast.) Estelrich, J. L. (V. i L.) (cast.)
«Quantunque volte, lasso!, mi rimembra» (33, 5-8)	Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)
«Era venuta ne la mente mia» (34, 7-11)	Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)
«Videro li occhi miei quanta pietate» (35, 5-8)	Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)
«Color d'amore» (36, 4-5)	Machado, M. (V. i L.) (cast.) Estelrich, J. L. (V. i L.) (cast.) Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)
«L'amaro lacrimar» (37, 6-8)	Riquer, A. de (V. i L.) Rubió i Lluch, A. (V. i L.) Estelrich, J. L (V. i L.) (cast.) Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)



«Gentil pensero che parla di vui» (38, 8-10)	Estelrich, J. L. (V. i L.) (cast.) Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)
«Lasso! Per forza di molti sospiri» (39, 8-10)	Martí Miquel, J. (V. i L.) (cast.) Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)
«Deh Peregrini» (40, 9-10)	Carner, J. (V. i L.) Matheu, F. (V. i L.) Coronado, C. (V. i L.) (cast.) Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)
«Oltre la spera»	Estelrich, J.L. (V. i L.) (cast.) Viada i Lluch, L.C. (V. i L.) (cast.)

## Apèndix C

### Traductors de la *Vida nova*

#### Al català:

Bassegoda, J.	«Voi che portate la sembianza»
Carner, J.	«Tanto gentil» (V. i L.) «Deh,, peregrini» (V. i L.) «Piangete Amanti» (V. i L.) «Cavalcando l'altr'ier» (V. i L.) «Tutti i miei pensier» (V. i L.)
Espona, A. d'	«Ne li occhi porta» (V. i L.)
Franquesa, J.	«Cavalcando l'altr'ier» «Ne li occhi porta» (V. i L.) «Tanto gentil» (V. i L.)
Masriera i Colomer, A.	«Morte villana» (V. i L.)
Matheu, F.	«Deh Peregrini» (V. i L.)
Montoliu, M. De	<i>Vida nova</i> (completa) (1903)
Morera, M.	«Tanto gentil» (V. i L.)
Espona, A, d' i Obrador, M.	«Ne li occhi» (V. i L.)
Riera i Riquer, P.	«Cavalcando l'altr'ier» ()
Riquer, A. De	«Amor e'l cor gentil» (V. i L.) «L'amaro lacrimar» (V. i L.)
Rovira Artigas, J. M.	«Cavalcando l'altr'ier» (1921)
Rubió i Lluch, A.	«L'amaro lagrimar» (V. i L.)
Ruyra, J.	«Piangete, amanti, poi che piange Amore» (1921)
Solé de Sojo, V.	«Cavalcando l'altr'ier» (V. i L.)
Vila Ortiz, J.	«Morte villana» (1921)

#### Al castellà:

Bonilla y San Martín, A.	«Piangete, amanti» (V. i L.)
Coronado, C.	«Deh peregrini che pensosi» (V. i L.)
Estelrich, Juan Luis	«Tutte le poesie» (V. i L.)
Lasso de la Vega, A.	«Vede perfettamente onne salute» (V. i L.) «Venite a intender» (V. i L.)
Machado, M.	«Color d'amore» (V. i L.)

Martí i Miquel, J.	«Cavalcando l'altr'ier» (V. i L.) «Mis arranques de amor» (V. i L.) «Tanto gentil» (V. i L.) «Vede perfettamente onne salute» (V. i L.) «Venite a intender» (V. i L.) «Lasso! Per forza di molti sospiri» (V. i L.)
Martínez Jerez, J.	«Spesse fiate» (V. i L.)
Masriera i Colomer, A.	«Cavalcando l'altr'ier» (V. i L.)
Milà i Fontanals, M.	«Tanto gentil» (V. i L.)
Romea, J.	«Tanto gentil» (V. i L.)
Rubió i Lluch, A.	«Spesse fiate» (V. i L.)
Val, M.M. de	«Vede perfettamente» (V. i L.)
Viada i Lluch, L. C.	<i>La vida nueva</i> (1912), sencera, exceptuant les versions d'alguns sonets a cura de J.L. Estelrich

### Referències bibliogràfiques

Fonts primàries:

*Edicions italianes de la «Vita nova»:*

Barbi 1932 = Dante Alighieri, *La Vita Nuova*, edizione critica a cura de Michele Barbi, Florència, Bemporad & Figlio.

Gorni 1996 = Dante Alighieri, *Vita Nova. A cura di Guglielmo Gorni*, Collana Nuova raccolta di classici italiani annotati, Torino, Einaudi, 1996 [nova edició corregida per Guglielmo Gorni dins Dante Alighieri, *Opere*, a cura de Marco Santagata, vol. 1, Milà, Mondadori, 2011].

Carrai 2009 = Dante Alighieri, *Vita nova*, a cura di Stefano Carrai, Milà, BUR.

Pirovano 2015 = Dante Alighieri, *Vita nuova*, a cura de Donato Pirovano. Dins Dante Alighieri, *Vita nuova – Rime*. A cura de Donato Pirovano e Marco Grimaldi. Introducció de Enrico Malato (2 toms: I. *Vita nuova; Le Rime della 'Vita nuova' e altre Rime del tempo della 'Vita nuova'*; II. *Le Rime della maturità e dell'esilio*), 1–289. Roma: Salerno Editrice, 2015 (NECOD: Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante).

*Traduccions i adaptacions catalanes i castellanes de la «Vn.» entre el 1903 i el 1921:*

Estelrich, Joan Lluís. 1889. *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200–1889)*, obra recollida, ordenada, anotada i en part traduïda per Joan Lluís Estelrich. Palma de Mallorca: Escuela-Tipográfica Provincial.

Montoliu, Manuel de. 1903. Dante Alighieri, *La Vida Nova*, traducció i prefaci de Manuel de Montoliu. Barcelona: Biblioteca Popular «L'Avenç», 1903. [Volum que recull les versions que publicà a començament del mateix any a la revista *Catalunya*, números 8 (30 d'abril: parts I i II) i 10 (30 de maig: part III)].

- Corominas, Pere. 1912. *Les hores d'amor serenes*. Barcelona: Tip. «L'Avenç».
- Viada i Lluch, Lluís. 1912. Dante Alighieri, *La Vida Nueva*, a cura de Lluís C. Viada i Lluch. Barcelona: Muntaner i Simó.
- Costa i Llobera, Miquel. 1921. «Dante Alighieri i la seva Obra» (1921). Dins *Treballs en prosa – Parlaments, Obres completes*, 462–463. Barcelona: Il·lustració catalana, 1923.
- Matheu, Francesc. 1921. «Dante Alighieri, *Oh, pelegrius que considerant anau*», trad. de F. Matheu. *El Correo Catalán*, 17 de novembre.
- Rovira Artigas, J.M. 1921. «Dant Alighieri, De la vida nova. IX» (trad. J. M. Rovira Artigas). *L'Idea* II, 12 (agost-setembre), 216–217.
- Ruyra, Joaquim. 1921. «Dante Alighieri, Sonet III» [Vn. VIII, 4–6] (trad. de J. Ruyra). *La Revista* 7, 134 (16 d'abril), 120.
- Vila Ortiz, J. 1921. «Cançó: *Morte villana, di pietà nemica* (Dant-Vita nova)» (trad. de J. Vila Ortiz). *D'Ací d'allà* 8, 10 (octubre), 733.

#### Articles:

- Montoliu, Manuel de. 1908. «Beatriu. Assaig de crítica dantesca. Beatriu en relació ab l'ambient social de la seva època». *Empori* 7 (gener), 26–30.
- . 1908. «Beatriu. Assaig de crítica dantesca. El misteri de Beatriu y'ls seus intèrprets». *Empori* 8 (febrer), 47–53.
- . 1908. «Beatriu. Assaig de crítica dantesca. El símbol de Beatriu». *Empori* 10 (abril), 128–130.
- . 1921. «Beatriu». *D'Ací d'allà* VIII, 10 (octubre), 730–732.
- Maragall, Joan. 1906. «Vida nueva» [1 de gener], reproduït a Joan Maragall. 1961. *Obres completes*, vol. 2, 94–296. Barcelona: Selecta.
- . 1911. «Beatriz» [23 de juliol], reproduït a Joan Maragall. 1961. *Obres Completes*, vol. 2, 307–309. Barcelona: Selecta.

#### Fonts secundàries:

- Ardolino, Francesco. 2006. *Entre el dogma i l'heretgia. Les influències de Dante en l'obra de Joan Maragall*. Barcelona: Cruïlla.
- . 2007. «El dantisme de Manuel de Montoliu». *Caplletra*, 42: 9–36.
- Argan, Giulio Carlo, ed. 1977. *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Arqués, Rossend. 2001. «El rastre de la pantera perfumada». Dins R. Arqués i Garrigós, *Sobre el Dant*, 22–53. Barcelona: Quaderns de la Fundació Maragall, Cruïlla. [http://www.fundaciojoanmaragall.org/wp-content/uploads/Quadern-53\\_Sobre-el-Dant-Rossend-Arqu-s-i-Alfons-Garrigos.pdf](http://www.fundaciojoanmaragall.org/wp-content/uploads/Quadern-53_Sobre-el-Dant-Rossend-Arqu-s-i-Alfons-Garrigos.pdf)
- Brunel, Pierre. 2000. «Frédéric Ozanam (1813–1853) et l'enseignement des littératures étrangères». *Revue de Littérature Comparée* 74 (març): 287–305.
- Camps, Assumpta. 1997. «El Dante de *La vita nova* en català». *Revista de Catalunya* 122 (octubre), 89–102.

- Camps, Assumpta. 1997. «De una cançió de *La Vita Nova* de Dante Alighieri traducida por Joan Maragall». *Voz y Letra*, tom 8, vol. 1, 5–12.
- . 2001–2002. «Morte villana, di pietà nemica... Per a un estudi de les traduccions de *La Vita Nova* en català». *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 48: 577–589.
- Casacuberta, Margarida. 2006. «Manuel de Montoliu, crític modernista». Dins *El modernisme literari a Tarragona*, 47–49. Tarragona: Arola.
- Castellanos, Jordi. 1983. *Raimon Casellas i el Modernisme*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat. [Segona edició corregida: 1992].
- . 1993. «Cebrià Montoliu i el modernisme». Dins *Cebrià Montoliu (1873–1923)*, a cura de Francesc Roca, 131–156. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Cerdà i Surroca, Maria Àngela. 1981. *Els Pre-rafaelites a Catalunya*. Barcelona: Curial.
- Ciavolella, Massimo. 2010. «Il testo moltiplicato: interpretazioni esoteriche della *Divina Commedia*». *Tenzone* 11: 227–246.
- Contini, Gianfranco. 1979. *Varianti e altra lingüística*. Torí: Einaudi.
- Cortès, Francesc. 2015. «Partitures de Granados amb una nova vida: el poema sinfònic “Dante e Virgilio”, i una cançó retrobada». *Dante e l'Arte* 2: 187–198.
- De Camilli, Davide. 1993. «Federico Ozanam traduttore del *Purgatorio*». Dins *Miscellanea di studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, vol. 1, 289–299. Nàpols: Federico & Ardia.
- Donnelly, Brian. 2015. *Reading Dante Gabriel Rossetti: the Painter as Poet*. Oxford: Roudledge.
- Franceschini, Claudia, ed. 1999. *Federico Ozanam e il suo tempo*. Bolonya: Il Mulino.
- Galdenzi, Mirella. 1994. «Una lettura di Beatrice fin de siècle». Dins *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290–1990*. Atti del Convegno Internazionale 10–14 dicembre 1990, a cura de Maria Picchio Simonelli, 333–340. Florència: Cadmo.
- Gavagnin, Gabriella. 2005. *Classicisme i Renaixement: una idea d'Itàlia durant el Noucentisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Gómez Soler, Patricia. 2013. *El uso ideológico de Dante Alighieri en Cataluña (1889–1921)*, tesi doctoral dirigida per Francisco Chico Rico i Luciano Formisano, Universitat d'Alacant, Departament de Filologia Espanyola, Lingüística General i Teoria de la Literatura. <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/35677>.
- Gourmont, Remy de. 1908. *Dante, Béatrice et la poésie amoureuse*. París: Société de Mercure de France.
- Hinterhäuser, Hans. 1980. *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus.
- . 1994. «La figura di Beatrice all'insegna del Romanticismo e del Simbolismo». Dins *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290–1990*. Atti del Convegno Internazionale 10–14 dicembre 1990, a cura de Maria Picchio Simonelli, 381–398. Florència: Cadmo.
- Litvak, Lily. 1979. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch.
- . 1980. *Transformación industrial y literatura en España (1895–1905)*. Madrid: Taurus.
- Marfany, Joan Lluís. 1975. *Aspectes del modernisme*. Barcelona: Curial.



- Minc, Z. C. 1979. «El concepto de texto y la estética simbolista». Dins J. M. Lotman y la Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, introducció i selecció de J. Lozano, 137–144. Madrid: Càtedra.
- Ozanam, Frédéric. [1839] 1895. *Dante et la philosophie catholique au treizième siècle*. Dins *Œuvres complètes*, tom 6. París: Librairie Victor Lecoffre.
- Pinto, Raffaele. 2003. Dante Alighieri, *Vida nueva*, edició bilingüe de Raffaele Pinto, traducció de Luis Martínez de Merlo. Madrid: Càtedra.
- Praz, Mario. 1972. *Il patto col serpente*. Milà: Mondadori.
- Pesce, Veronica. 2015. «Beata Beatrix: la Vita Nuova e i quadri di Dante Gabriel Rossetti». *Dante e l'arte* 2: 201–216.
- Scotti, Mario. 2002. *Il Dante di Ozanam e altri saggi*. Florència: Olschki.
- Singleton, Charles S. [1858] 1968. *Saggio sulla «Vita Nuova»*. Bolonya: Il Mulino.
- Thompson, Andrew. 1998. «Dante the Risorgimento and the British: the Italian background». Dins *George Eliot and Italy*, 6–29. Basingstoke: Macmillan.
- Travi, Ernesto. 1998. «Federico Ozanam lettore di Dante». *Testo* 19, 35: 123–130.
- Wellek, René. 1983. *Historia literaria. Problemas y conceptos*. Barcelona: Laia.
- Woodhouse, John R. 2000. «Dante Gabriel Rossetti's translation and illustration of the Vita nuova. Dins *Britain and Italy from Romanticism to Modernism*, editat per Martin McLaughlin, 67–86. Oxford: Legenda.